



Études balkaniques

Cahiers Pierre Belon

13 | 2006

Création musicale et nationalismes dans le Sud-Est européen

La Roumanie. Culture musicale au fil de l'histoire

Rumania. Musical Culture Historically

Gheorghe Firca



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/323>

ISSN : 2102-5525

Éditeur

Association Pierre Belon

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

Pagination : 214-229

ISBN : 978-2-910-86006-6

ISSN : 1260-2116

Référence électronique

Gheorghe Firca, « La Roumanie. Culture musicale au fil de l'histoire », *Études balkaniques* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/323>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

La Roumanie. Culture musicale au fil de l'histoire

Rumania. Musical Culture Historically

Gheorghe Firca

- 1 Sur le territoire de la Dacie, ancienne province romane, entre les Carpates et la Mer Noire, par le processus de romanisation de l'élément géto-dace autochtone, est né, au nord du Danube, le peuple roumain. La branche thrace principale - à laquelle les Daces et les Gètes s'apparentaient - identifiable entre le Danube et les Montagnes du Haemus (les Balkans) a été soumise à un processus similaire, même plus étendu, de romanisation (dans le cadre de la province de Mésie). La fin du processus de formation de la langue et du peuple roumain s'était produite, semble-t-il, au IX^e siècle après J.-C., lorsque cette langue romane orientale a assimilé, en dehors des éléments daces et latins primordiaux, les dernières influences non-romanes, slaves surtout. Par son origine, sa structure et son vocabulaire, la langue roumaine est une langue latine, la seule langue (car la langue dalmate est disparue) héritant directement et sans aucune interruption du latin parlé dans les provinces carpato-balkaniques de l'Empire romain.
- 2 La communauté de langue, à laquelle s'est ensuite ajoutée celle de la religion (latine, initialement, byzantino-orthodoxe, ensuite), la même façon de cohabiter, des habitudes communes ont constitué les prémisses de la réunion, dans l'espace de ceux qui parlaient le roumain, des premières formations pré-féodales, qui, gouvernées par des *judex* et des voïvodes, se sont réunies dans les futurs États médiévaux : la Transylvanie, la Valachie et la Moldavie. Quoique la Valachie seulement fût identifiable par son ethnonyme, les habitants des trois « pays » se considéraient, sans aucune exception, comme des Roumains (descendants, donc, des Romains), même si les Byzantins, les Turcs, les Hongrois et les Centre-Européens les nommaient *valaques* (c'est pourquoi les pays roumains dans les documents du temps figuraient sous le nom de « Valachie » et la Moldavie sous celui de « Valachie Noire », *Cara Iflac*, dans la langue turque). La formation, autour des Pays Roumains, des royaumes catholiques de Hongrie et de Pologne, a donné naissance à de nouveaux rapports de forces, dans le sens que ces royaumes manifestaient vis-à-vis des pays roumains des prétentions d'annexion ou, au moins, des tentatives

d'imposer la souveraineté de type médiéval. Dans ces circonstances, la Transylvanie a eu une situation différente : elle était soit composante du Royaume magyar, soit autonome, soit, finalement, partie de l'Empire des Habsbourg (connaissant au XVI^e siècle même un régime de vassalité par rapport à la Porte Ottomane). En gagnant son indépendance vis-à-vis du Royaume magyar, la Valachie (en 1330) et la Moldavie (en 1359) ont encore connu des vassalités passagères par rapport à deux royaumes, mais elles se sont également alliées avec les voisins dans la lutte séculière contre le danger turc. L'autonomie relative - annulée pour la Hongrie après « le désastre de Mohács » - des pays roumains par rapport à la Porte Ottomane impliquait la lourde obligation de payer le *haraci*. Ces pays inquiets, qui ont défendu plus d'une fois leur indépendance les armes à la main, en refusant souvent de payer le tribut, ont déterminé les Ottomans non seulement à intervenir dans l'investiture des princes régnants, mais (comme au XVIII^e siècle) à imposer, à la place des princes autochtones, des princes d'origine grecque, recrutés au quartier Phanar d'Istanbul, instaurant ainsi en Valachie et en Moldavie la période appelée « époque phanariote ».

- 3 Sans tenir compte de la formation d'État dans laquelle ils vivaient, les Roumains ont toujours affirmé leur appartenance au même peuple. La conscience de leur communauté de langue, de foi, de traditions et d'habitudes a été plus intensément cultivée sur le plan culturel, par les écrits des premiers historiens - « les chroniqueurs » - à la tête desquels s'est situé au XVIII^e siècle, en Moldavie, le prince-savant Dimitrie Cantemir, et en Transylvanie, les représentants de l'École transylvaine (d'Ardeal), dont l'idéologie (visant à démontrer le caractère latin de la langue et du peuple roumain) a été stimulée par l'Union d'une partie des orthodoxes avec la Rome apostolique. À l'exception de l'union éphémère des trois provinces (1599-1601), à l'initiative « personnelle » du prince Michel le Brave, la conscience de la romanité n'a pas déterminé, jusque tard, au XIX^e siècle, la prise de décisions politiques.
- 4 Le XIX^e siècle, marqué par l'affirmation de l'idée nationale en Europe, se caractérise dans l'espace roumain par des actions politiques ayant deux buts : l'émancipation de la souveraineté turque et la constitution d'un État de tous les roumains. Ainsi, on assiste au long du siècle, aux révolutions de 1821 en Valachie, de 1848 dans les trois provinces roumaines ; à l'union de la Moldavie et de la Valachie, par le choix, en 1859, d'un même prince régnant, Alexandru Ioan Cuza, gouvernant les Principautés Unies, ayant sa capitale à Bucarest, à l'indépendance de la Roumanie (nommée ainsi dès 1876) par rapport à la Porte ottomane, à la suite de la guerre d'indépendance de 1877-1878, portée dans les Balkans par les armées russe et roumaine, ces dernières ayant le principal mérite de la victoire, une victoire profitable autant pour les roumains et les bulgares que pour les autres peuples des Balkans. La reconnaissance, par les puissants, de l'indépendance du pays a placé la Roumanie, à l'intérieur, ainsi qu'à l'extérieur, sur un trajet européen, déterminant le parlement à voter la transformation de la Roumanie en royaume (1881) et à offrir la couronne à Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen, qui avait succédé (1866) à Cuza en tant que prince des Principautés. Pendant le règne de Carol I, la Roumanie a obtenu des succès remarquables sur le plan politique, législatif, juridique, économique (bancaire, agricole, industriel), sur le plan de l'urbanisme, de l'instruction et des institutions académiques, y compris celui de la culture institutionnelle. L'établissement de relations diplomatiques avec les États les plus importants et la mise en œuvre de différents accords à caractère économique avec de grands pouvoirs industriels ont fait grandir le prestige de la Roumanie dans le monde. Dans une continuité naturelle d'idéaux

et d'intentions, la Roumanie accomplit son unité pendant la deuxième décennie du XX^e siècle lorsque, triomphant après la Première Guerre mondiale, elle réunit l'Ancien Royaume avec la Transylvanie, le Banat, la Bucovine et la Bessarabie.

- 5 Nous avons entrepris ce périple historique afin de mieux placer dans le temps les événements culturels, surtout musicaux, dont la motivation se retrouve, plus d'une fois, dans les données historiques.
- 6 Pour un pays où la plupart du peuple a vécu - et continue de vivre - dans l'espace rural, les paysans constituant un milieu conservateur (en dépit des influences urbaines, toujours plus intenses), ont produit une musique populaire reconnue pour sa richesse et sa variété. Phénomène typique pour le Sud-est européen et même balkanique, cette musique s'intègre en général au folklore en tant que produit syncrétique (lié à la poésie ou/et à la danse, à certaines habitudes ou pratiques rituelles), oral et, jusqu'à un certain point - par rapport aux normes de l'art cultivé - anonyme. En effet, l'anonymat du folklore doit être accepté d'une manière nuancée. Même si l'oralité ne peut prouver l'existence d'un certain créateur individuel, un « auteur », cet individu a quand-même existé initialement ; mais, par le processus de la transmission orale, de nouvelles variantes apparaissent, dont chacune peut aspirer au droit d'être la variante *princeps*. L'oralité est le phénomène qui rend d'ailleurs également possible la contamination entre les zones des mélodies folkloriques, ainsi que la contamination du folklore rural avec le folklore urbain et, en général, avec les musiques venues du milieu urbain, toujours plus agressives à la suite de l'expansion des milieux électroniques.
- 7 Les deux grandes catégories « génériques » du folklore roumain, celle de la chanson (vocale, surtout) et celle de la danse comportent à leur tour des différences, selon les critères de genre, morphologiques, géographiques (zonaux). La musique populaire vocale, essentiellement monodique, est exécutée individuellement dans les genres lyriques (la *doîna* ou « la chanson longue », la chanson proprement dite et la berceuse), épiques (la balade) ou en groupe (à l'unisson) dans certains genres rituels (les noëls, les chants de noces, le chant rituel funèbre, le chant de la moisson) ; cette musique est rarement accompagnée par un instrument, qui ne fait que doubler la ligne mélodique vocale et, éventuellement, l'imiter hétérophoniquement. La danse populaire (en roumain *joc* - jeu - du latin *jocus*) se déroule, au point de vue chorégraphique, sous des formes identiques sur tout le territoire du pays ; ce sont : la danse de groupe avec des danseurs enlacés en cercles, demi-cercles ou en ligne (la « *hora* » étant un genre des plus caractéristiques), la danse de groupe avec des danseurs qui ne sont pas enlacés entre eux, la danse de couple et la danse individuelle. Le rythme des danses est en général binaire, mais aussi asymétrique-aksak (en mesures de 5/16, 5/8, 7/16, 10/16). Les mélodies de danse sont exécutées aux instruments, le plus souvent, par des formations spécialisées, les soi-disant « *tarafuri* », ayant une composition organologique variable, composées de musiciens professionnels (« *lautari* »). Les procédés d'accompagnement harmonique utilisés varient des intervalles primaires aux structures acordiques influencées par le système majeur-mineur. L'organologie populaire dispose d'une gamme d'instruments assez large qui commence avec les pseudo-instruments et continue avec les instruments aulodiques d'origine ancienne (flûte, cor des Alpes, flûte de Pan, cornemuse), avec des instruments repris d'autres cultures (« *kobza* » - espèce de luth- tympanon, accordéon), de l'organologie « classique » (violon, viole, contrebasse) ou des fanfares militaires (clarinette, saxophone, trompette). Associés dans des formules différentes (de toute façon, différenciés selon la zone), une bonne partie de ces instruments entre - certains

d'entre eux obligatoirement - dans la composition des formations de « taraf » et des fanfares du type populaire.

- 8 Les mélodies folkloriques vocales sont surtout porteuses de caractéristiques modales. Les modes pentatoniques et même pré-pentatoniques (présents surtout dans les genres rituels), tout comme ceux heptatoniques diatoniques (présents en Transylvanie, surtout) et chromatiques (ces derniers plus fréquents dans des genres tels que la chanson proprement-dite ou la balade, en Valachie et au Banat, le chromatisme ayant ici des influences sud-danubiennes et orientales) se retrouvent en fait dans tout le folklore roumain. La mélodie vocale se constitue toujours dans la dépendance du modèle soit hexasyllabique (plus ancien), soit octosyllabique (plus récent) du vers. En même temps, la présence dans la structure rythmique des mélodies, des pieds métriques - résultant d'une association de valeurs (longue/ courte) indivisibles - qui « contreviennent » souvent aux accents syllabiques du vers, est de nature à susciter des questions intéressantes concernant les possibles « restes » dans la rythmique musicale populaire roumaine du système de la prosodie antique. En partant justement de la constatation des deux lois fondamentales du rythme populaire, celle de l'indivision des valeurs et celle de la constitution de toute entité morphologique (formules) rythmique par la seule combinaison de deux unités quantitatives (longue et courte), Constantin Brailoiu a établi l'existence, dans le folklore roumain, des systèmes rythmiques suivants : *le giusto syllabique* (propre aux genres rituels, ou même, parfois, à la chanson proprement dite) ; *le parlando rubato* (avec des distances vis-à-vis du principe de l'indivision des valeurs), le système rythmique propre aux productions improvisatrices (la *doîna*) ; *le rythme des enfants* (dans les chansons des enfants) ; *le rythme divisionnaire*, d'origine occidentale (identifiable dans beaucoup de danses) ; *le rythme aksak* (constitué par des valeurs ajoutées aux valeurs indivisibles fondamentales, système rythmique propre à certaines danses).
- 9 Les premières manifestations d'art cultivé se sont produites, tout naturellement, dans la sphère de la musique religieuse. Destinée au culte chrétien, cette musique, exclusivement vocale et monodique, fut placée sous l'autorité de l'Église, autorité à la fois institutionnelle et doctrinaire ; dans ce cadre, la musique a eu un rôle de culte bien établi (par la somme de règles et règlements du « typikon ») et une structure poético-mélodique dont les fondements sont à trouver dans les principes théoriques de l'antiquité hellénique. En opposition avec la spontanéité du folklore, la musique religieuse est un art strictement réglementé et, à la différence de l'oralité du folklore, elle est fixée par la notation. Ce sont des caractéristiques propres par excellence à un art professionnel qui, considéré dans la perspective de ses données internes ou de son impact sur l'extérieur, offre une clé pour la compréhension du devenir de la musique religieuse européenne.
- 10 Sans avoir de date précise pour sa christianisation, comme d'autres peuples tout autour d'eux, les Roumains ont adhéré au christianisme d'essence latine, en concordance avec la langue qu'ils parlaient (la preuve en sont les mots latins ayant un sens religieux, tels que *Dumnezeu, înger, cruce, biserică, botez, cuminecare* etc., conservés par la langue roumaine). Restés dans l'aire de l'Église orientale (orthodoxe) après le grand schisme, les roumains ont conservé et consolidé dans la musique les liaisons - directes ou non - avec l'institution impériale et le patriarcat de Constantinople. Après une phase médiévale de cohabitation des « langues sacrées », le grec et le slavons, le premier est sorti vainqueur dans les principautés roumaines, en tant que langue de culte, situation qui a duré jusqu'aux XVIII^e -XIX^e siècles, lorsque la langue nationale s'est imposée. L'emploi du grec dans l'Église est

attesté justement par le chant monodique des psaumes (gr. *psaltis* signifiant « chantré »), présent dans les manuscrits musicaux religieux apportés de l'étranger ou réalisés sur le territoire de la Roumanie. Aucune des « Grammaires » de la musique des psaumes, dues aux auteurs roumains, n'est écrite dans une autre langue que le grec.

- 11 Dans une relation serrée avec l'évolution de la musique à Byzance et au Proche Orient, la musique religieuse sur le territoire de la Roumanie - due aux mélodes d'abord et ensuite, aux mélurges - distingue les *hymnes*, les *kontakion*, les *canons*, encadrés, en fonction, surtout, de la relation de la mélodie avec le texte, dans « les styles » de l'*hirmologion*, des *stichères* et des *papadiques*. Leur ordre dans la pratique liturgique et religieuse en général était établi par « le typikon », et cet ordre imposait aussi l'utilisation, selon le calendrier, des modes ou, en termes propres, des *échoi*, surtout après leur codification dans l'*Octoéchos* de Jean Damascène (env. 675-749). C'est à lui qu'on doit la constitution de la théorie de la musique byzantine (d'influence hellénique surtout) concernant les intervalles, les gammes - avec leurs modes authentiques et plagaux - les formules de cadence et intérieures des *échoi* et leurs formules « initiales » (mnémotechniques) caractéristiques, le rapport authentique plagal, les genres diatonique, chromatique, enharmonique. La notation neumatique au début (celle dont est issue, on le sait, la notation grégorienne), ensuite, ekphonétique (basée sur le principe de l'enchaînement des intervalles) s'est développée en relation intime avec la structure éminemment monodique et avec les principes théoriques de la musique byzantine.
- 12 Avant-poste vers le nord et le nord-est de la culture et de la pratique musicale religieuse byzantine, le territoire actuel de la Roumanie a connu un afflux d'ecclésiastiques et de psautiers qui ont adapté au cours du temps cette culture hautement professionnelle. Bientôt, dans les principautés danubiennes, surtout auprès des monastères, des centres d'instruction, y compris d'élaboration de la musique byzantine, dans l'esprit de la tradition orthodoxe orientale font leur apparition. Fondation et en même temps nécropole du sage voïvode Etienne le Grand (1457-1504), le monastère de Putna au nord de la Moldavie est devenu un centre très fort de promotion des arts de facture byzantine, parmi lesquels se trouve également la musique. Cette musique, cultivée, étudiée et même élaborée ici constitue un trésor précieux connu par tous les chercheurs de l'« École musicale de Putna », trésor concrétisé dans les manuscrits en notation neumatique néo-byzantine (kukuzélienne), spécifique des XIV^e-XVIII^e siècles, conservés ici, ainsi que dans certaines bibliothèques du pays ou de l'étranger. En dépit de l'anonymat dont s'entouraient les pieux maîtres médiévaux, les plus importants d'entre eux, tels qu'Eustatie Protopsalte de Putna, Dometian Vlahu et Theodosie Zotica ont inscrit leur nom sur certains des manuscrits. D'autres centres se sont imposés à Bucarest, auprès de la métropole de l'Hongrovalachie (XVIII^e siècle), Buzau et autres. Dans le milieu orthodoxe de la Transylvanie, la circulation plus restreinte des manuscrits byzantins (une exception : l'École de Brasov) a fait place à la pratique « orale », à l'apprentissage du chant du maître au disciple, ce qui a eu également comme conséquence l'infiltration dans la trame mélodique d'intonations folkloriques ou même de provenance laïque-occidentale (le processus a lieu en même temps que la diatonisation de modes/échoi, initialement chromatiques). Le XVIII^e siècle connaît l'offensive de la traduction en roumain des chants religieux. Le hiéromoine Filotei de la métropole de Bucarest a eu un grand mérite dans ce sens, par sa *Psaltichie rumâneasca* (l'art du chant ecclésiastique de style roumain, 1713). Le XIX^e siècle est le siècle de l'adoption, dans les pays roumains aussi, du nouveau système, réforme de la notation dans le sens de sa simplification, notation qui sera connue sous le

nom de « chrysantique ». À la simplification de la notation et à la traduction en roumain des chants ont contribué deux importants personnages, Anton Pann (1796-1854) et Macarie l'Hiéromoine (1770-1836); ce dernier a publié à Vienne (1823) *Theoreticonul, Anastasimatarul et Irmologhionul*, qui se placent parmi les premiers livres de musique byzantine imprimés. La transition de la pratique de la psaltique en tant qu'art musical de culte à l'étude de cette musique, à la constitution de la byzantinologie en tant que branche de la musicologie s'est produite au XX^e siècle, en même temps que le développement en Europe occidentale (France, Danemark, Allemagne) de l'étude de la musique grégorienne et byzantine. En Roumanie, certains religieux et professeurs de chant ecclésiastique (Ioan Popescu-Pasarea, I. D. Petrescu, Grigore Pantiru) se sont spécialisés en paléographie, théorie et histoire de la musique byzantine. À présent, la byzantinologie et la musique religieuse constituent des objets d'étude, y compris dans l'enseignement musical laïque universitaire, à Bucarest et à Jassy.

- 13 La Transylvanie, avec son voisinage central-européen et avec sa situation politique changeante, s'est située, dès le Moyen Âge et la Renaissance et jusqu'au début du classicisme (le XVIII^e siècle) dans la sphère d'une culture de type occidental. Cette situation a été également favorisée par les minorités transylvaines influentes, c'est-à-dire la population germanique et hongroise, minorités qui, catholiques (les Hongrois et les Shvabes) ou protestantes (les Sashes, partiellement, les Hongrois) ont cultivé une musique religieuse chorale, choral-orchestrale ou instrumentale pour orgue d'abord de facture italienne, ensuite allemande-autrichienne. Dans l'une ou l'autre de ces directions se sont imposés des musiciens tels que Valentin Bacfarc (le joueur de luth), Tinodi Sebestien, Ioan Caioni, Daniel Croner, Johann Sartorius (père et fils) (organistes), des compositeurs maîtres de chapelle, comme Georg Ostermayer, les classiques Michael Haydn (actif pour quelque temps à l'évêché romano-catholique d'Oradea, avec des liaisons avec l'Eglise catholique de Timisoara), Karl Ditters von Dittersdorf (présent, lui aussi, à Oradea), Franz Limmer, etc.
- 14 La relation entre le pouvoir politique et la culture musicale religieuse était naturelle au moyen-âge et même plus tard. Mais une vie « aulique » réelle ne peut être conçue sans le concours des arts laïques, parmi lesquels la musique et la danse. Dans une proportion importante, les sources de celles-ci furent les chansons (pour la balade « de cour », par exemple) et les danses folkloriques des différents peuples cohabitants et voisins. De nombreux chroniqueurs (hongrois, polonais, allemands, etc.) et voyageurs à travers les pays danubiens mentionnent et décrivent ces chansons et ces danses ; des musiciens et des auteurs ayant une culture musicale - par exemple, Ioan Caioni, Jan de Lublin, Fr. J. Sulzer - indigènes ou de passage, ont même consigné par des transcriptions des danses populaires surtout, dont certaines (celles des bergers ou des hajduks) étaient d'origine roumaine, quelques unes se perpétuant dans le folklore autochtone jusqu'à présent. La musique du cérémonial de cour a été, en Valachie et en Moldavie, pendant la période la plus dure de la domination ottomane (les XVII^e-XVIII^e siècles) la *meterhaneaua* produite par la formation typiquement orientale du nom, composée d'instruments à vent et à percussion (au début du XIX^e siècle, cette formation a été remplacée par la fanfare de type occidental).
- 15 Ce furent les prémisses de la constitution, dans les pays roumains, d'une vie musicale moderne, qui a attiré initialement l'aristocratie et, ultérieurement, sans doute, la bourgeoisie en train de se former. Les principautés n'étaient plus pour les occidentaux une *terra incognita*, d'autant plus que les itinéraires artistiques qui comprenaient

Pétersbourg et Stamboul traversaient d'habitude la Transylvanie et les pays danubiens (des concerts y ont été donnés par Fr. Liszt, Bernhard Romberg, J. Joachim, J. Brahms, J. Strauss, etc.). Les XVIII^e et XIX^e siècles enregistrent un afflux de formations théâtrales et musicales (opéra, vaudeville, *Singspiel*, opérette) qui, de passage ou fixées pour des périodes plus longues ou plus courtes dans les capitales des principautés (Bucarest, Jassy) ou dans d'autres villes du pays, ont trouvé ici un public déjà avisé, d'autant plus que de nombreux intellectuels avaient commencé leurs études en Occident (Paris, Vienne, Budapest, Leipzig, Rome, Milan, Prague), où certains d'entre eux bénéficiaient également d'une instruction musicale à différents degrés.

- 16 Une partie des musiciens venus, au début ou vers le milieu du XIX^e siècle, dans les principautés roumaines (de l'Empire Habsbourgeois surtout) en tant que professeurs d'instrument (en particulier de piano) disposaient d'une instruction professionnelle assez solide, qui leur a permis de se manifester aussi dans le domaine de la composition. Ils composaient des pièces instrumentales ou vocalo-instrumentales dans un style romantique classique, conventionnel, (et implicitement) accessible. Des épithètes tels que « moldave », « valaque », « roumain », ajoutées aux titres de ces pièces témoignent de l'attachement vis-à-vis de la patrie d'adoption. Ces auteurs ont plus d'une fois fixé les mélodies populaires roumaines circulant dans le milieu urbain, en les écrivant et en les publiant, selon le goût et l'usage de l'époque, avec un accompagnement de piano. Il s'agit d'une catégorie relativement large de compositeurs, illustrée par des noms comme : Elena Teyber (épouse Asachi), Francisc Serafim Caudella, François Rouschitzki, Joseph Herfner, Johann Andreas Wachmann, Ludwig Anton Wiest, des musiciens qui vivaient soit en Moldavie exclusivement, soit en Valachie, soit circulaient entre les capitales des deux principautés. Un cas caractéristique de cette dernière situation est celui d'Alexandru Flechtenmacher (né à Jassy, en 1823, fils d'un juriste venu de Brasov et installé dans la capitale moldave), qui se trouvera successivement à la tête des théâtres de Jassy, Bucarest et Craiova, qualité qui explique en bonne partie le fait qu'il ait composé beaucoup pour la scène, y compris la première opérette roumaine, *Baba Hârca* (1848) ; Flechtenmacher a également composé beaucoup de pièces instrumentales et orchestrales (une *Ouverture nationale moldave/roumaine*, 1846, imprimée à Vienne), destinées à créer « un style propre de musique roumaine ».
- 17 Tout comme Al. Flechtenmacher, d'autres musiciens, appartenant à une deuxième génération « autochtonisée » (nés dans le pays lui-même) ont été Eduard Wachmann (fils de Johann Andreas) et Eduard Caudella (fils de Francisc Serafim), à côté du Viennois Ludwig Wiest (venu en 1838 en Moldavie), violoniste, chef d'orchestre et auteur de pièces de genre (potpourris ou fantaisies pour violon et piano) dans lesquelles sont adaptés des motifs populaires roumains. La démarcation entre les genres « de salon » et les genres professionnels est décidément dépassée en faveur des derniers, par Eduard Caudella. C'est l'auteur de *Uvertura Moldova*, de fantaisies pour orchestre sur des chansons populaires, de deux Concertos pour violon et orchestre (le premier, dédié au très jeune George Enescu), d'un *Klavierquartet*, des opéras *Hatmanul Baltag*, *Olteanca*, *Petru Rares*.
- 18 Tous ces musiciens - ayant souvent la double qualité d'interprète et de compositeur - ont formé, à côté de leurs collègues roumains, le noyau du corps des professeurs des deux Conservatoires de Musique et d'Art Dramatique de Jassy et de Bucarest (fondés la même année, 1864, par décret du prince Al. I. Cuza) (en Transylvanie, à Cluj, le Conservatoire sera fondé en 1919), cadre dans lequel, en dehors de l'enseignement des disciplines pratiques (instruments, canto, chant chorale), la pratique des disciplines théoriques

(réduites à cette époque à la théorie de la musique et à l'harmonie) était conforme aux normes européennes, ce qui a sans doute aidé au développement du métier de compositeur.

- 19 À la génération de compositeurs autochtones développée après 1848, avec des études commencées au pays, mais continuées à Vienne ou Paris, revient le mérite de l'abord ainsi que de la consolidation dans la praxis de la composition nationale des *grands* genres musicaux. George Stephanescu est l'auteur de la première *Symphonie* (1869) de la littérature musicale roumaine, tandis que Constantin Dimitrescu est l'auteur de trois Concertos pour violoncelle et orchestre et de sept quatuors à cordes.
- 20 En tant que chef d'orchestre au Théâtre National de Bucarest, Eduard Wachmann organise avec cet ensemble le premier concert symphonique (1866). Il fonde l'orchestre de la Société de la Philharmonie Roumaine de Bucarest (1868), qui, sous des noms divers, est restée jusqu'à présent le principal organisme symphonique du pays. Les tendances d'émancipation de la « roumanité » dans le sens politico-social, mais aussi culturel et esthétique, se sont manifestées dans les tentatives successives pour créer un théâtre roumain d'opéra, destiné à contrecarrer la prédominance dans ce domaine des troupes italiennes ou allemandes qui jouaient beaucoup dans les Principautés, bénéficiant même de subventions d'État. C'est dans ce sens que George Stephanescu va entreprendre une première action, en créant successivement trois institutions théâtre-musicales avec une existence éphémère : *Opera Română* (1885-86), *Compania Lirică Română* (1892-94) et *Societatea Lirică Română* (1902-04). C'est seulement au XX^e siècle que l'on pourra parler d'institutions lyriques stables, subventionnées par l'État : en 1919, à Cluj on fonde *Opera Româna*, et plus tard, à Bucarest, l'institution homonyme.
- 21 L'introduction, au début du XIX^e siècle, du chant choral dans l'Église orthodoxe roumaine a impliqué, dans les grandes églises des villes, l'adoption, selon le modèle et sous l'influence du culte orthodoxe russe, du chant harmonique *a capella*, chant qui a habitué les croyants à un autre type de musique que la musique monodique, pratiquée par le chœur. Bientôt, ces chœurs seront aussi présents sur la scène de concert, où ils ont « modelé » leur répertoire, en abordant - en tant que musique roumaine - des productions laïques, d'inspiration folklorique surtout. Le prototype en a été le Chœur de la Cathédrale Métropolitaine de Jassy dirigé par Gavriil Musicescu, lui-même compositeur de pièces religieuses et laïques. Les tournées de ce chœur à travers les villes du pays, mais aussi en Transylvanie et au Banat, ont été des événements importants pour un public nombreux et enthousiaste et elles ont contribué au développement du mouvement choral auquel pouvaient participer les amateurs, non seulement comme auditeurs, mais aussi comme exécutants. Dans ces deux dernières provinces surtout, le chœur de Jassy a rencontré des ensembles similaires (par exemple, celui de l'Église Orthodoxe de Lugoj, fondé en 1810), des chœurs, constitués làbas par des Sashes, Shvabes ou Magyars aussi, dont les initiatives avaient pour modèle les *Musikverein* allemands et autrichiens. Il n'y a presque aucun compositeur roumain qui n'ait écrit une pièce chorale, certains d'entre eux se sont même spécialisés dans ce genre : Gavriil Musicescu (en Moldavie), Ciprian Porumbescu (auteur de pièces instrumentales et de l'opérette *Crai nou*), Tudor Flondor, Eusebie Manicevski (en Bucovine), Iacob Muresianu, Gheorghe Dima (auteurs, également, de mélodies ainsi que de pièces vocalo- instrumentales) (en Transylvanie), Ion Vidu (au Banat). À Bucarest, le mouvement choral connaît un développement spécial, grâce à la Société chorale « Carmen », fondée et dirigée par D. Georgescu-Kiriatic. Le répertoire de cet ensemble était en même temps religieux et laïque, universel et roumain, dans ce dernier s'inscrivant

aussi les adaptations de mélodies folkloriques de Kiriak. Il faut souligner que dans le domaine de la musique religieuse, sous l'influence des principes de son maître de Schola Cantorum, Vincent d'Indy, Kiriak entreprend, par sa *Liturgie psaltique*, une réforme radicale, dans le sens de la réorientation du répertoire polyphonique ecclésiastique vers la source modale byzantine. Cette voie ouverte par Kiriak sera également suivie par ses successeurs directs, Gh. Cucu, Ioan D. Chirescu et Nicolae Lungu.

- 22 L'apparition presque imprévisible de George Enescu (1881-1955) dans le paysage roumain et ses succès mondiaux en tant qu'interprète ont, sans doute, satisfait l'orgueil artistique national. Ces succès ne l'ont nullement éloigné de sa décision d'être tout d'abord créateur. Par l'orientation nationale d'une partie importante de son œuvre, Enescu a « recouvert » deux étapes dans le processus de constitution de l'idée nationale : l'étape romantique, commencée et rapidement terminée par le *Poème Roumain op. 1* et par les deux *Rhapsodies Roumaines, op. 11*, pour orchestre, et l'étape moderne, représentée par une série d'ouvrages commençant avec la *Suite pour orchestre n° 1, op. 9* et continuant, sur une ligne des références explicites du langage au folklore, par la *Sonate pour piano et violon n° 3 « dans le caractère populaire roumain », op. 25*, la *Suite « Villageoise » n° 3 pour orchestre op. 27*, la *Suite pour violon et piano « Impressions d'enfance » op. 28* et l'*Ouverture de concert sur des thèmes dans le caractère populaire roumain op. 32* – des œuvres dans lesquelles, à la différence des Rhapsodies, la citation folklorique est absente, « le caractère national » étant le fruit de l'assimilation, dans leurs attributs essentiels, tout comme de leur interprétation extrêmement « personnalisée », des données modales et rythmiques du folklore. La mise en évidence de la spécificité musicale nationale est pourtant loin de constituer une caractéristique exclusive de la musique d'Enescu ; le compositeur a mis en équation les données de la tradition et de la modernité musicale européenne avec sa propre conception musicale, aussi profonde que non ostentatoire, comme l'ont prouvé des chefs-d'œuvre tels que la *Sonate pour piano et violon n° 2, op. 6*, la *Suite pour piano op. 10*, l'*Octuor à cordes op. 7*, le *Dixtuor pour instruments à vent op. 14*, les deux Sonates pour piano op. 24, la *Sonate pour piano et violoncelle op. 26 n° 2*, les deux Quatuors à cordes op. 22 et les deux Quatuors pour piano et cordes (op. 16 et op. 30), le *Quintette pour piano et cordes op. 29*, la *Suite pour orchestre n° 2, op. 15*, les trois Symphonies, la *Symphonie de chambre op. 33*, l'opéra *Oedipe* (présenté en première à Paris, en 1936). Le fonds « roumain » de la pensée musicale enescienne transparaît plus d'une fois dans le langage de ces compositions. Quant à la contribution d'Enescu aux configurations stylistiques et à celles du langage de la musique du XX^e siècle, il faut dire que, si par des œuvres telles que les deux premières Suites pour orchestre, la *Suite pour piano op. 10* ou le cycle des *Sept Chansons de Clément Marot*, le compositeur apparaît comme un représentant à part, sinon un précurseur des tendances « néoclassiques » qui vont traverser la musique d'au moins la première moitié du siècle, par une somme de caractéristiques générales de sa conception et de sa technique de composition, par exemple son écriture modale multi-chromatique et sa technique variationnelle, très élaborée – les deux culminantes dans des œuvres tardives telles que la *Symphonie de chambre* et le *Quatuor op. 22 n° 2* (où leur application est équivalente à des modalités pré ou quasi sérielles) –, par l'originale composante hétérophonique de son langage polyphonique, par « l'esprit rubato » de ses pages lentes, Enescu a participé amplement à la création et à l'enrichissement du patrimoine de l'art musical de son temps.
- 23 Sans être un chef d'école proprement dit (il n'a jamais enseigné la composition), George Enescu a été un exemple stimulant pour ses collègues compositeurs, dont il a inscrit les

ouvrages dans ses programmes de violoniste et de chef d'orchestre et pour lesquels il a fondé le Prix de composition « George Enescu ». Il a accepté d'être le président de la Société des Compositeurs Roumains (fondée en 1921), société qui réunissait, en vue du développement de la musique nationale moderne, l'élite des compositeurs du pays (à côté desquels Béla Bartók a été exception tellement coopté, grâce à ses mérites de chercheur du folklore roumain de Transylvanie, ainsi que de compositeur ayant utilisé ce folklore dans quelques-unes de ses œuvres).

- 24 L'essor de la vie musicale au début du XX^e siècle concernait surtout l'activité d'interprète qui, à son tour, avait un soutien solide dans l'enseignement musical autochtone. D'habitude, les jeunes musiciens intéressés par la composition devaient suivre des études à l'étranger. C'est pourquoi un moment important a été la constitution, au Conservatoire de Bucarest (1905), d'une classe de « haute composition », classe qui a été confiée à l'italien Alfonso Castaldi (1874-1942). Parmi ses élèves on citera Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, Constantin C. Nottara, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Filip Lazar, Gheorghe Cucu, George Enacovici, Theodor Rogalski, Achim Stoia, etc., qui ont laissé des œuvres significatives et ont prolongé (dans certains cas) par leur propre activité pédagogique le prestige de la pédagogie de Castaldi. Les disciples les plus proches du maître, Otescu, Alessandrescu, Nottara se sont, aussi, placés sur une plateforme esthétique commune avec celle de celui-ci, en cultivant un symphonisme programmatique inspiré des thèmes de la mythologie classique, dans un langage mélodico-orchestral plein de couleur, non sans relations avec celui de l'impressionnisme français. Il est intéressant de remarquer que, quoique la connaissance de la musique contemporaine française soit devenue possible pour beaucoup des élèves de Castaldi grâce aux études à Paris (surtout à la Schola Cantorum, avec Vincent d'Indy), leur principal modèle dans les compositions symphoniques reste le poème symphonique *Marsyas*, écrit par Castaldi en 1907, dans lequel les parallélismes évidents avec le style de Debussy sont au moins difficiles à expliquer par le mécanisme habituel des influences (Castaldi est venu en Roumanie en 1894, année de la première audition de l'opéra-manifeste du style de Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* ; sans doute, il ne reste plus que la possibilité que Castaldi ait connu la partition imprimée de l'ouvrage de Debussy, ce qui représente à peine une condition *sine qua non* d'un processus d'influence).
- 25 Parmi les élèves de « l'école Castaldi » qui ont perfectionné leurs études à Paris guidés par Vincent d'Indy, les plus liés à la doctrine de celui-ci – disons aux préceptes architectoniques ou/et au penchant (en quelque sorte, *ex cathedra*) vers « la chanson populaire » pratiqués par le maître français – sont restés Dimitrie Cuclin et Stan Golestan.
- 26 Sur une ligne à part se situe l'orientation classique-folklorique promue, au moins, dans une première étape de sa création symphonique, par Mihail Andricu (devenu, à son tour, tout comme Cuclin, professeur de composition au conservatoire bucarestois et un important mentor des générations suivantes).
- 27 Après des études de perfectionnement au Conservatoire de Leipzig (avec Stephan Krehl), vivant ensuite à Paris, Filip Lazar (1894-1936) devient l'un des premiers représentants du « vouloir de modernité » et des tendances *expresses* de la « synchronisation avec le pouls de l'époque » qui se sont manifestées pendant l'entre-deux-guerres dans la composition roumaine. Notables sont dans son cas, d'une part, le rapprochement de Bartók (surtout dans le traitement harmonique des thèmes d'adresse folklorique) ou de Stravinski (sur la ligne d'une rythmicité extrovertie) et, d'autre part, le placement de la deuxième moitié de son œuvre dans la sphère néoclassique.

- 28 Auteur de percutantes - sur le plan de l'expression - de même que raffinées - sur le plan du timbre - œuvres orchestrales sur des arguments folkloriques, Theodor Rogalski (1901-1954) est, probablement, le seul, parmi les compositeurs roumains, dans l'œuvre symphonique duquel le coloris impressionniste (d'influence ravélienne, dans son cas) et les « violences » du langage expressionniste (provenant de la zone stravinskienne) sont confluentes et complémentaires.
- 29 Marcel Mihalovici (1898-1985) n'a pas appartenu à « l'école Castaldi » mais il fut, tout comme d'autres collègues de sa génération, l'élève de V. d'Indy. Établi à Paris dès 1920, Mihalovici a été l'un des compositeurs roumains le plus *visiblement* intégré dans le flux de la vie musicale internationale du temps. Son nom, tout comme (pour moins de temps) celui de F. Lazar, ont été des « noms d'affiche » dans les programmes de musique contemporaine, les deux figurant de plus parmi les membres de la Société de musique nouvelle « Triton » de Paris (Mihalovici, en tant que membre fondateur et Lazar succédant à la direction de la Société au fondateur de celle-ci, P.O.Ferroud, après sa mort). Mihalovici a été foncièrement intéressé par la phénoménalité musicale moderne et par l'avant-garde de son époque, ce qui n'a pas tardé à se refléter dans son œuvre, successivement influencée par l'esthétique du groupe « des Six » et par Stravinski (dans sa « période russe »), par l'atonalisme schönbergien, par le linéarisme polymodal/polytonal et par le constructivisme « néoclassique » (néobaroque).
- 30 Après des études à Leipzig avec Max Reger, Mihail Jora (1891-1971) vécut à Bucarest, où il devint le professeur et le chef d'école d'au moins trois générations de compositeurs, parmi les plus anciens Paul Constantinescu, Dinu Lipatti, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Constantin Silvestri, Ludovic Feldman, Alfred Mendelsohn. La création de Jora, en valorisant en quelque sorte par « réfraction » (et non pas par réflexion) des éléments du folklore (urbain, y compris) établit les bases du lied roumain moderne ainsi que (surtout avec le ballet *La piață* [Au marché]) du ballet de la même facture (ce dernier genre ayant, chez Jora, des relations avec l'humour sarcastique et parodique des productions « russes » stravinskiennes). « La veine » humoristique de l'esthétique de Jora se retrouve dans certaines des créations de ses premiers élèves, en particulier, chez Paul Constantinescu et Dinu Lipatti. Personnalité autre, bien typée, Paul Constantinescu s'affirme dans des directions stylistiques distinctes ; le compositeur explore non seulement le filon folklorique, mais aussi celui de la musique religieuse byzantine (dans les oratoires *Nasterea Domnului* [La Nativité] et *Patimile si Invierea Domnului* [La Passion et la Résurrection du Seigneur]) ; il s'engage aussi dans une direction néoclassique dans ses productions du type concertant, et, par son opéra *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse), il crée un théâtre musical burlesque avec argument dramatique et musical balkanique.
- 31 Des zones de la Transylvanie et du Banat proviennent pendant l'entre-deux-guerres des compositeurs - Tiberiu Brediceanu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Vasile Ijac, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Max Eisikovits, Sigismund Toduță, Tudor Jarda - qui partagent avec leurs collègues de l'Ancien Royaume l'esthétique d'école nationale, à laquelle ils se rattachent par un style marqué très souvent par les caractéristiques du folklore local. C'est sur cette ligne que s'imposent le programmatisme coloré de Negrea et la création de Dragoi (maître de la miniature chorale et instrumentale, auteur d'un *Divertissement rustique* connu pour orchestre - pièces dans lesquelles les particularités structurales, tout comme celles de genre des mélodies paysannes employées en tant qu'argument thématique sont habilement mises en valeur). Surtout dans sa consistante création camérale, Zeno Vancea fait appel à un langage de contrepoint très appuyé en même temps qu'à l'exploitation des

caractères modaux (diatoniques et chromatiques en même temps) du matériel mélodique employé. Parmi les quelques musiciens autochtones ayant achevé leur formation en Italie, Sigismund Toduță (auteur de symphonies, concerts, oratoires, opéra) a imposé dans l'espace roumain une néo-Renaissance et un néo-baroque d'essence polyphonique, dans lesquels s'affirment - et parfois se combinent - les valeurs d'une mélodique modale de sources diverses - folklorique, byzantine, grégorienne.

- 32 La maturité de l'art musical roumain de l'entre-deux-guerres a impliqué non seulement l'approfondissement et le raffinement, sur le plan du « spécifique national », des moyens compositionnels, mais aussi leur raccord naturel aux courants et aux tendances qui caractérisaient la modernité européenne, raccord réalisé y compris par la voie des synthèses entre l'élément roumain et les modalités d'ordre technique et stylistique que cette modernité proposait au créateur de musique. La vie musicale de la même période s'intensifie, de nouvelles institutions vont s'ajouter à celles qui existent déjà : l'Orchestre symphonique « George Enescu » à Jassy (chef d'orchestre permanent Antonin Ciolan), l'Orchestre de la Radiodiffusion Roumaine (chef d'orchestre Theodor Rogalski). C'est aussi le moment de l'affirmation sur le plan national et international d'interprètes roumains : les pianistes Dinu Lipatti et Clara Haskil, les chefs d'orchestre George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Sergiu Celibidache. Lipatti, Perlea et Silvestri se sont également distingués comme auteurs : le premier, entre autres, par l'orientation néoclassique de ses œuvres concertantes et le troisième, en tant que l'un des représentants marquants des tendances d'avant-garde de la compositique roumaine des décennies 4-5 (dans les pièces symphoniques et camérales silvestriennes, la substance thématique explicitement ou allusivement roumaine est mêlée à une vision constructiviste qui se reflète dans les structurations - harmonique, polyphonique, rythmique - du discours musical).
- 33 L'occupation soviétique suivant la deuxième guerre mondiale et l'insertion de la Roumanie dans « le camp socialiste » allaient avoir des conséquences souvent catastrophiques pour la culture, car c'est justement sur celle-là qu'allaient s'exercer les pressions idéologiques les plus directes. Le mot d'ordre populiste - « attirer les masses vers la culture » - va se concrétiser dans la promotion des formes et des genres musicaux populaires (accessibles) et dans l'organisation de concerts et de spectacles « éducatifs » qui n'ont pourtant pas eu le don de rendre plus largement accessibles les formes supérieures de l'art. (Il est vrai que les gens plus cultivés ont profité de la constitution, dans de nombreuses villes du pays, d'orchestres symphoniques ou de théâtres musicaux - parmi lesquels l'Opéra de Jassy-, organismes qui ont contribué à la formation d'un public avisé et à la promotion des valeurs de la musique roumaine, également.) Parallèlement, une violation du folklore était mise en œuvre, dans le sens de sa dislocation de son milieu naturel et de sa transformation (selon le modèle des orchestres populaires et des ensembles de chansons et de danses soviétiques) en un produit spectaculaire toujours plus intensément médiatisé. Les pressions idéologiques se sont manifestées également sous la forme d'une suite de principes esthétiques totalement asservis au politique : une musique accessible, le refus de toute influence des courants occidentaux « décadents », la quasi-obligation d'utiliser la chanson populaire (et, de plus, ouvrière !) comme source de la substance thématique, le recours au programmatisme, en particulier, à celui traitant des sujets d'actualité, promus par la propagande. Dérivé du principe jdanoviste du réalisme socialiste, le slogan « art socialiste dans le contenu, national dans la forme » ne paraissait pas, à première vue, incompatible avec les tendances « nationales » de l'école

de composition roumaine de l'entre-deux-guerres ; en réalité, le sens de ces tendances était brutalement dénaturé par une idéologie qui les orientait, par le conformisme politique (une sorte de « politiquement correct » avant la lettre dans le domaine artistique), sur une voie réductive et simplificatrice. Sans faire de grandes concessions aux nouvelles orientations, grâce au recours à un langage folklorisant, certains des compositeurs qui s'étaient affirmés pendant l'entre-deux-guerres ont atteint, paradoxalement, pendant les deux premières décennies d'après la guerre, des résultats remarquables vers l'accomplissement de certaines caractéristiques de leur propre style (par exemple Jora, Paul Constantinescu, Negrea, Vancea, Ciortea, Toduță, Ion Dumitrescu, Gh. Dumitrescu). Une nouvelle génération de compositeurs, importante par son nombre tout d'abord, commence à monter même pendant cette période de doctrine esthétique marxiste-léniniste « officialisée ». Dans la mesure où ces jeunes gens se sont formés en tant que disciples de leurs professeurs de composition, une première classification peut être faite selon ce critère. On distingue ainsi les Bucarestois : Pascal Bentoïu, Th. Grigoriu, Dan Constantinescu, Gheorghe Costinescu, Valentin Gheorghiu, Felicia Donceanu, Alexandru Hrisanide, Myriam Marbe, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu, Carmen Petra-Basacopol, Nicolae Coman, Corneliu Cezar, etc. (classe de Mihail Jora) ; Mircea Istrate, Dumitru Capoianu, Stefan Niculescu, Aurel Stroe, Stefan Zorzor, Doru Popovic (classe de Mihail Andricu) ; Radu Paladi, Andreas Porfetye, Adrian Rațiu, Remus Georgescu, Anatol Vieru (classe de Leon Klepper) ; Alexandru Pașcanu, Liviu Glodeanu, Valter Mihai Klepper, Nicolae Brânduș (classe de Marțian Negrea) ; Mihai Mitrea-Celarianu, Corneliu-Dan Georgescu, Costin Mioreanu, Irina Odăgescu (classe d'Alfred Mendelsohn) ; de Cluj : Tudor Jarda, Vasile Hermann, Erwin Junger, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Valentin Timaru, Dieter Acker, Hans Peter Türk, Fátol Tiberiu, Adrian Pop (classe de Sigismund Toduță) ; Aladár Zoltan, Kozma Matei, Emil Simon, Tiberiu Olah (classe de Max Eisikovits) ; de Jassy : Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Sabin Pautza, Cristian Misievici, Viorel Munteanu (ce dernier, avec des études à Bucarest, mais aussi dans la classe de composition de Vasile Spătărelu de Jassy).

- 34 En général, ces créateurs ont assez peu suivi les tendances nationales de leurs professeurs et s'ils ont prêté attention aux données folkloriques, ils l'ont fait en se guidant surtout (au moins, dans une première étape) sur l'œuvre et « le code » technique de Bartók, ce qui a créé une continuité avec la période de l'entre-deux-guerres, sur la ligne des relations déjà existantes entre Bartók et certains compositeurs roumains dans le problème de la connaissance approfondie et des modalités d'approche de la chanson populaire (or, quelques uns des mentors des générations d'après guerre avaient été au moins les témoins de ce « partenariat ») ; en plus, dans leur résistance face aux officiels, le recours au modèle de la musique de Bartók représentait une stratégie d'accès à la modernité, justifiée par la source folklorique - d'ailleurs réelle - de la modernité bartokienne. Une continuité dans un sens plus large avec l'entre-deux guerres, plus exactement, avec les orientations modernes des prédécesseurs, s'est manifestée tout au long des deux premières décennies d'après la guerre, dans la préoccupation naturelle des nouvelles générations de compositeurs de se « rattacher » à la modernité et aux courants d'avant-garde de la seconde moitié du siècle. En dehors de Bartók, Stravinsky (auteurs qui avaient déjà eu un impact sur les compositeurs de l'entre-deux guerres), parfois Hindemith, ce qui va particulièrement attirer l'attention des musiciens roumains sera la création de Messiaen (dans l'écriture et le système modal duquel on découvrira des éléments de compatibilité avec le modalisme traditionnel autochtone) et les principes du sérialisme

intégral (adopté soit dans son sens strictement doctrinaire, soit dans des formes non restrictives, en vue d'une « récupération de certaines entités structurelles (dans ce cas modales, n.n.) traditionnelles » (pour citer une mémorable observation de Roman Vlad).

- 35 En 1958, Ștefan Niculescu publie une étude tout à fait incendiaire : *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră* (Aspects de la création d'Enescu à la lumière de la *Symphonie de chambre*), étude qui relevait pour la première fois la modernité ultime de l'écriture enescienne, par l'identification d'un modalisme sublimé, d'un chromatisme presque total, de l'hétérophonie, d'une conception à part du rythme et du temps musical, due à l'affinité de la pensée de l'auteur avec l'improvisation et les déroulements *parlando rubato* du folklore. La première audition roumaine de la *Symphonie de chambre* d'Enescu due à Constantin Silvestri, a eu un grand écho, déterminé également par le fait que l'auditoire avisé était préparé, grâce à l'étude déjà mentionnée de Niculescu, à la recevoir dans son sens et sa valeur vraiment révolutionnaires pour la composition roumaine et pas seulement roumaine. Dès ce moment, les jeunes compositeurs vont trouver un repère dans la pensée musicale enescienne ; une véritable « génération post-enescienne », dans le sens le plus complet du mot, va se configurer, unie par l'intérêt commun face à ce grand héritage dont les valeurs (hétérophonie, esprit *rubato*, par exemple) seront intensément fructifiées, mêlées plus d'une fois avec ce qu'on héritait de la pensée bartókienne et avec les suggestions venues des zones stylistiques et techniques de la composition d'avant-garde de l'époque. « L'esprit enescien » a eu également la précieuse qualité de ne pas favoriser les influences asservissantes. On peut dire que la génération post-enescienne a donné une nouvelle dimension, en concordance avec l'époque, à l'identité moderne de l'école de composition roumaine, en lui créant, parmi d'autres, un *ethos* reconnaissable (et non pas seulement une étiquette nationale, en dépit des liaisons - souterraines et essentialisées - entretenues avec le folklore, liaisons qui motivaient les créateurs, en revigorant en même temps leur écriture) ; la plateforme ainsi créée fut celle qui a souvent protégé les compositeurs des pièges de l'imitation des orientations de « dernière minute » et a attiré l'attention sur un groupe artistique du Sud-est européen personnalisé et ayant, en même temps, une position équilibrée par rapport aux différentes « raisons » et obsessions systématiques qui ont hanté la fin de la modernité. Malgré les relatives restrictions imposées dans ce sens par le régime politique, la présence des compositeurs roumains aux festivals internationaux de musique contemporaine (Varsovie, Zagreb, Donaueschingen, Royan, Berlin, Rome, Paris etc.), aux cours de profil (Darmstadt, Köln, Paris), aux différents concours internationaux de composition a été notable. Parmi les participants à ces manifestations, des auteurs tels que Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Myriam Marbe, Cornel Țăranu, Aurel Stroe, Costin Mioreanu, lauréats, bénéficiant de bourses de perfectionnement, etc., ont représenté le noyau fort du corps professionnel du moment, celui qui a placé l'École de composition roumaine sur une voie quasi normale en ce qui concerne le libre recours aux modalités artistiques si diversifiées et sans cesse renouvelées que la modernité/postmodernité met en œuvre : l'organisation rigoureuse, à tous les paramètres, de la matière sonore ou, au contraire, l'indétermination complète ou partielle des mêmes paramètres, l'organisation mathématique du flux musical, l'adaptation du discours musical aux lois de la linguistique, la production électronique du son et de la musique sur bande magnétique (*tape music*), le minimalisme et la musique répétitive, le spectacle total, la musique d'ambiance et le théâtre instrumental, la réactualisation de tous les systèmes acoustiques (y compris exotiques) de détermination

du spectre sonore, la déduction du sens musical des modèles primordiaux de significations (archétypes), etc.

- 36 La plupart de ces musiciens marquants ont été, à leur tour, les nouveaux professeurs de composition. Leur classes ont approximativement donné les deux générations suivantes de compositeurs, parmi lesquels on peut mentionner Liana Alexandra, Irinel Anghel, Ana Maria Avram, Maya Badian, G. Balint, Chr. Berger, Dan Buciu, Costin Cazaban, Carmen-Maria Cârneci, Maia Ciobanu, Dora Cojocar, L. Dănceanu, D. Dediu, Violeta Dinescu, Iancu Dumitrescu, D. Gezzo, Irina Hasnaș, Adriana Hölszky, C. Ioachimescu, A. Iorgulescu, S. Lerescu, L. Meșianu, Ș. Nichifor, V. Petculescu, Chr. A. Petrescu, Fr. Popovici, Dana-Cristina Probst, H. Rădulescu, Doina Rotaru, P. Stoianov, H. Șurianu, A. Tănăsescu, Cornelia Tăutu, Livia Teodorescu-Ciocănea, Marina Vlad, U. Vlad, Mihaela Vozganian, E. Wendel (certains d'entre eux se sont fixés dans divers pays d'Europe ou aux États-Unis, où ils ont des carrières notables).
- 37 Situés, tout comme leurs maîtres, au carrefour modernisme-postmodernisme, les compositeurs de ces générations manifestent, comme leur prédécesseurs immédiats, une totale ouverture quant au placement du geste créateur dans le *nouveau*, dans l'actuel ; qu'ils acceptent, à n'importe quel degré, une proposition ou autre de ces « ismes », ils s'avèrent être, tous, attachés aux principes de la perpétuelle reformulation de la substance musicale, mais une reformulation non-conventionnelle par rapport aux données accréditées du langage contemporain : une attitude qui reste, essentiellement, par son non-conformisme foncier, expérimentale et révolutionnaire.
- 38 Quoique notre présentation se situe, évidemment, sur *l'axe du temps*, il ne s'agit quand même pas d'une histoire événementielle mais plutôt d'un balayage des idéologies (même négatives, comme l'idéologie communiste) qui ont toutes fait du phénomène musical roumain *le lieu d'un carrefour de cultures*. En évitant en général les asservissements et les impasses auxquels l'exposaient les différents « croisements » d'influences, l'esprit national fut chaque fois celui qui, par ses ressorts les plus profonds, assura l'originalité de l'art musical roumain.

RÉSUMÉS

Parcours historique global de la spécificité musicale roumaine depuis ses débuts jusqu'aux années 1960.

Comprehensive historical overview of Rumanian musical specificity from the very origins to the 1960's.

AUTEUR

GHEORGHE FIRCA

Université des Arts, Iassy